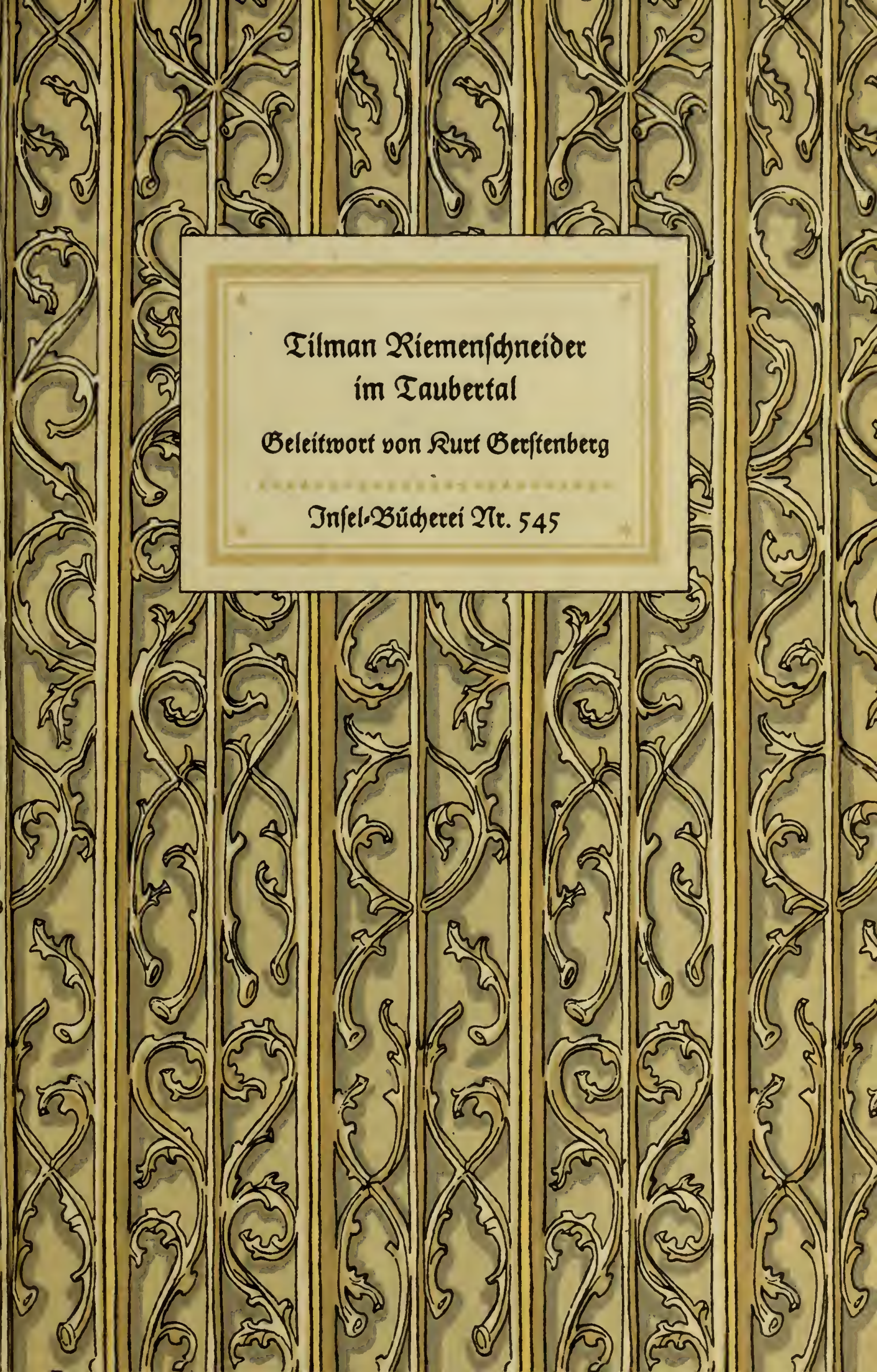

Tilman Riemenschneider
im Taubertal
Geleitwort von Kurt Gerstenberg
Insel-Bücherei Nr. 545









RIEMENSCHNEIDER IM TAUBERTAL

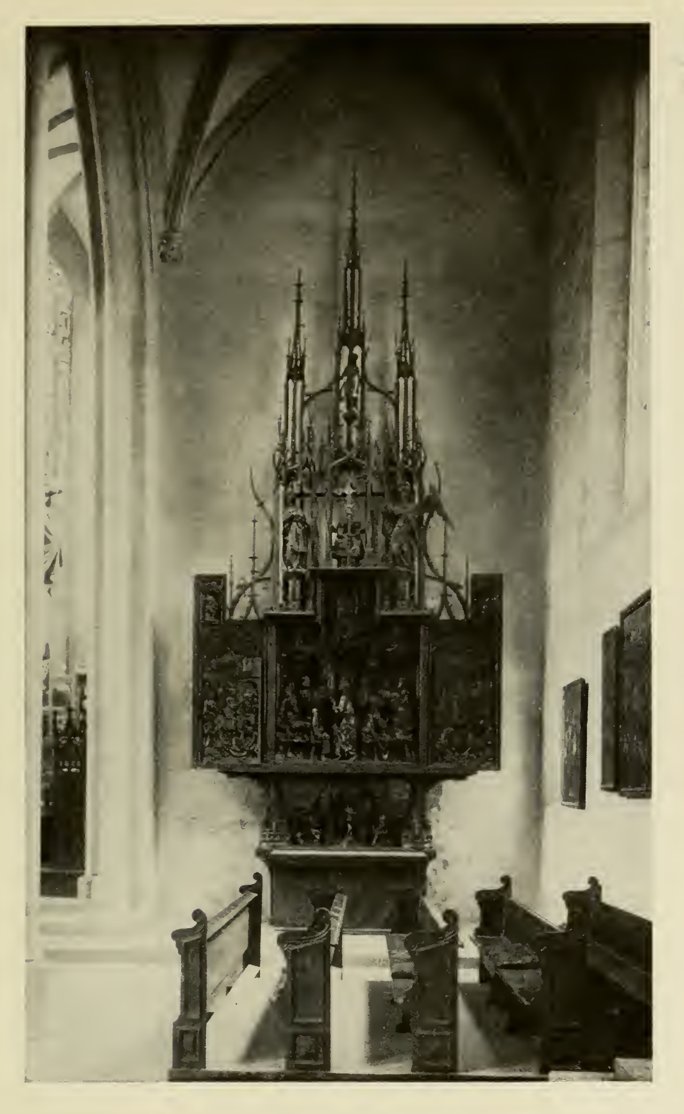
48 Bildtafeln

Mit einem Geleitwort von

Kurt Gerstenberg

Erschienen im Insel-Verlag





1. Rothenburg: Heiligblutaltar



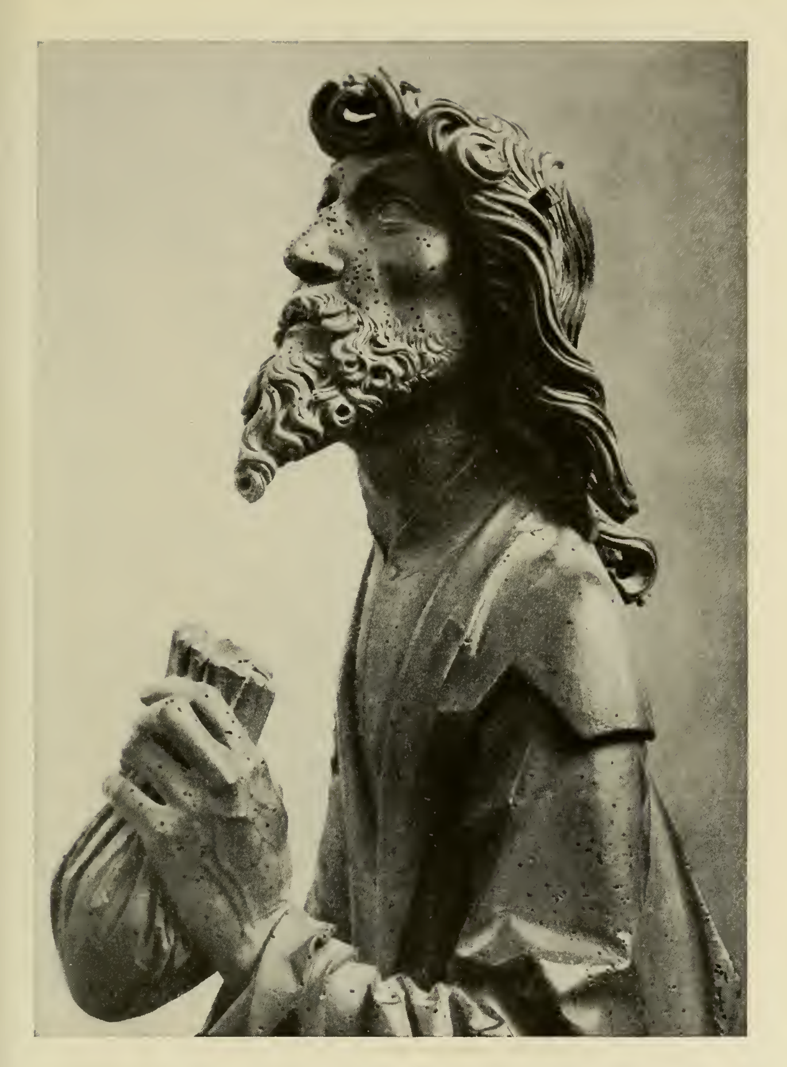
2. Rothenburg: Das Blutreliquiar



3. Rothenburg: Abendmahl im Schrein



4. Rothenburg: Christus



5. Rothenburg: Judas Ischariot



6. Rothenburg: Philippus der Jüngere



7. Rothenburg: Apostel rechts hinten



8. Rothenburg: Apostel rechts vorn



9. Rothenburg: Apostel rechts vorn



10. Rothenburg: Apostelgruppe links oben



11. Rothenburg: Schlafender Petrus



12. Rothenburg: Palmsonntag



13. Rothenburg: Gebet am Ölberg



14. Rothenburg: Der Mann im Palmbaum



15. Rothenburg: Die Häscher



16. Rothenburg: Engel mit der Geißelsäule



17. Rothenburg: Engel mit dem Kreuz



18. Rothenburg: Erregte Hände



19. Dettwang: Kreuzaltar



20. Dettwang: Mariengruppe



21. Dettwang: Hauptmann Longinus und seine Schar



22. Dettwang: Die drei Marien



23. Dettwang: Christus am Kreuz



24. Dettwang: Klagende Maria



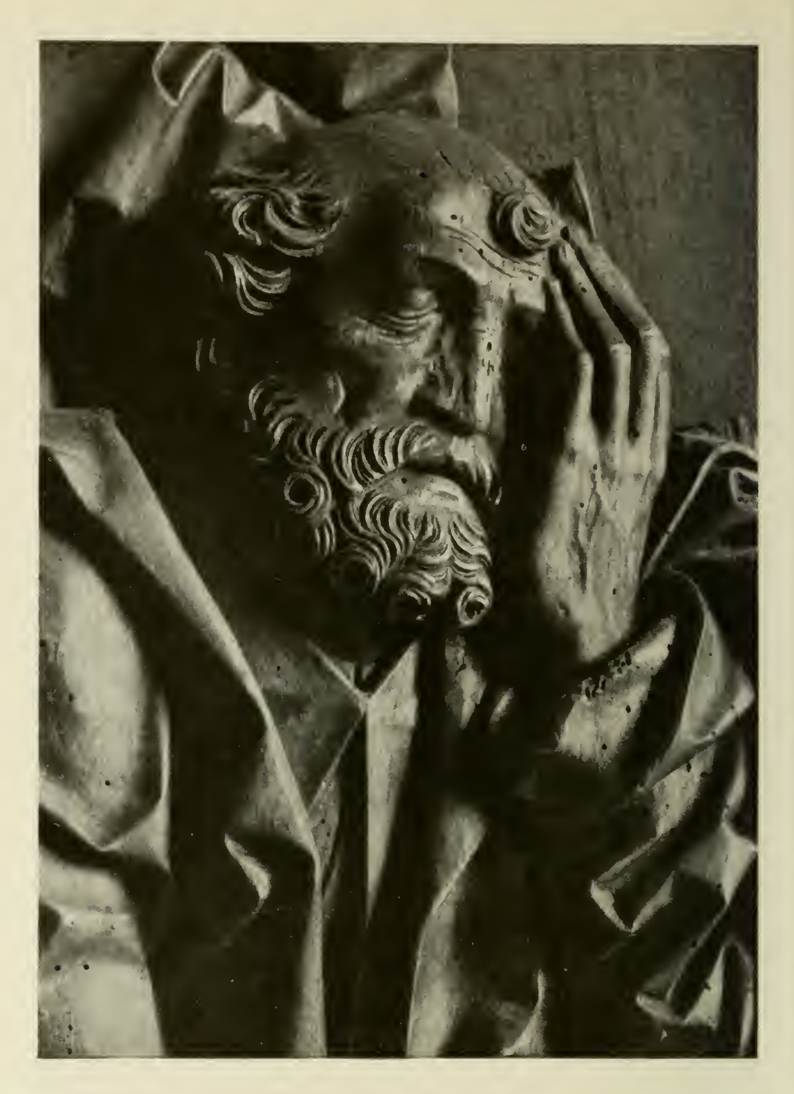
25. Dettwang: Johannes



26. Dettwang: Die Mutter Maria



27. Dettwang: Kriegsknecht



28. Dettwang: Petrus am Ölberg



29. Dettwang: Johannes am Ölberg



30. Dettwang: Schlafender Grabeswächter



31. Dettwang: Auffschreckender Wächter



32. Dettwang: Arm und Bein eines Wächters



33. Creglingen: Marienaltar



34. Creglingen: Mariä Himmelfahrt



35. Creglingen: Jüngergruppe im Schrein



36. Creglingen: Petrus und Jakobus der Ältere



37. Creglingen: Apostelgruppe



38. Creglingen: Philippus der Ältere



39. Creglingen: Johannes



40. Creglingen: Aufschwebende Maria



41. Creglingen: Jesus unter den Schriftgelehrten



42. Creglingen: Engel der Verkündigung



43. Creglingen: Maria der Verkündigung



44. Creglingen: Joseph und Maria aus der Darbringung Jesu



45. Creglingen: Simeon mit dem Jesuskinde



46. Creglingen: Anbetung der Könige



47. Creglingen: Selbstbildnis Riemenschneiders



48. Creglingen: Tabernakelengel

Geleitwort

Als der Bildschnitzergeselle Tilman Riemenschneider auf seiner Wanderschaft an den Main kam, ging ihm ein Glücksstern auf.
In Osterode am Südharz zur Welt gekommen, war er ein Niedersachse nach Stamm und Art. Als er aber am 7. Dezember 1483 in Würzburg, wenig älter als zwanzig Jahre, ‚der Handwerksleute Pflicht mit Treuen' an Eides Statt gelobt hatte, gewann er eine neue Heimat, die auch das Gesicht seiner Kunst für alle Folgezeit mitbestimmte.
Die deutsche Plastik der späten Gotik blühte in Süddeutschland am reichsten aus. Dahin hat es auch den wandernden Gesellen Riemenschneider gezogen. Am Oberrhein und in Schwaben, im Umkreis von Nicolaus Gerhaert und Jörg Syrlin muß er tiefe Einblicke getan haben, die seine Kunst zuerst formten. Die süddeutschen Bildhauer neigten immer zu großformig statuarischer Plastik von schwellend lebensnaher Haltung, die sie gereiht und architektonisch gefaßt in den Fünfergruppen der Altarschreine zur Monumentalwirkung brachten. Riemenschneider aber kam aus der niederdeutschen Harzlandschaft, wo sich die Kunst mehr in einem kleinbröckeligen Wesen erging und Reihen oder Gruppen kleiner Figuren in zweistöckigen Schreinen ordnete. Wie sich dabei die Linien von Figur zu Figur verspannen und die ganze Fläche zu zuckender Beweglichkeit bringen, das webt diese plastisch-linearen Gebilde zu malerischer Gesamtwirkung zusammen. Das Schicksal hatte Riemenschneider die Aufgabe gestellt, das Gesicht der Plastik Mainfrankens am Ausgang des Mittelalters zu bestimmen, und er meisterte sie, indem er das süddeutsche Verlangen nach großer Figurenplastik erfüllte, ohne dabei sein niederdeutsches Bluterbe zu verleugnen. Denn der künstlerische Reiz seiner Altarschreine liegt nicht in der scharfklaren Plastik der Einzelgestalten, sondern wesentlich in den rhythmisch bewegten, malerisch zierhaften Flächen, zu denen sich die Figuren im Ganzen zusammenfügen.
Riemenschneider hat den Ruhm, in einer Zeit ersten Eindringens

der Renaissance das Banner der Gotik am längsten hochgehalten zu haben. Ihm bleiben die Ausdruckswerte der Köpfe wichtiger als die der Leiber. Nichts von kraftvoll geschwellter Körperplastik, vielmehr erscheinen seine Gestalten wie abgezehrt und ausgedörrt. Die weiten Mäntel mit ihrem dünnstäbigen Faltenwerk verhüllen oft nur allzu schwache Körpergerüste. Aber man vergißt das schnell im Anblick seiner Köpfe und Hände, dieser Wunderwerke zarter Beseeltheit. Ihr Ausdruck ergreift mit sanfter, aber unentrinnbarer Gewalt. Die Wirkung seiner wie von leiser Müdigkeit und feiner Bittersüße erfüllten Kunst ist deshalb so groß, weil innerhalb der Stilgebundenheit des Mittelalters immer der reine und volle Klang seiner sympathischen Menschlichkeit zu hören bleibt, der über die Jahrhunderte hinweg unmittelbar anspricht. Auch das Vielschichtige seines Wesens tönt dabei immer mit. Denn ein Dramatiker der Absicht nach, bleibt Riemenschneider im tiefsten Grunde seines Wesens ein Lyriker. Zwar gibt er in seinen Altären nicht Reihen von Statuen, sondern Gruppen von Menschen, nicht einzeln gestellte Plastiken, sondern Figurenszenen. Dennoch bleibt er dabei mehr Schilderer innerer Zustände als tatenfroher Geschehnisse. Aber seine lyrische Grundstimmung erschöpft sich auch nicht in der friedvollen Verträumtheit und stillen Ichseligkeit seiner Gestalten. Zu ihm sprach alles Wirkliche mit neuen, heimlichen Stimmen, und zu diesen wirkenden Mächten gehört auch der Raum. Entscheidend wird für seine Kunst, daß Riemenschneider im Raum den unentbehrlichen Gegenspieler zu seinen Figuren sieht. Das ist nun wieder etwas im besonderen Sinne Niederdeutsches. Die Luftzwischenräume gewinnen den Wert von Pausen in seinen sanften Melodien. Aber mehr noch: Riemenschneider gibt die Figuren nicht plastisch vereinzelt, loslösbar, sondern reliefartig und für den Eindruck wie einem Bildzusammenhang eingeschmolzen. Die Schnitzfiguren süddeutscher Meister, des Schwaben Hans Seyffer wie des Franken

Veit Stoß etwa, stehen plastisch klar und kubisch fest abgesetzt vor der einheitlich geschlossenen Rückwand des Schreins. Riemenschneider aber umgab sie mit den lichtdurchfluteten Gehäusen seiner Kapellenschreine. Wie in verkleinerten Kirchenräumen und Chörlein erscheinen die bewegten Figurenszenen. Solche Gehäuse, die das Geschehen der Gegenwart nahe bringen, hatte die niederländische Schnitzkunst zuerst ersonnen, doch sind sie in den Schreinen von Antwerpen und Brüssel wie Puppenstuben übereinander gestellt und mit Däumlingsfiguren bevölkert. Riemenschneider ging über diese spielerische Anordnung hinweg und schuf für seine nahezu lebensgroßen Figuren einen als Innenraum wirkenden Hintergrund, der die Stimmung des plastischen Schaubildes im kirchlich Feierlichen ausklingen läßt. Riemenschneiders Altargehäuse sind wirklich durchsichtig, die Fensteröffnungen aus der Schreinrückwand tatsächlich herausgeschnitten, so daß ein reizvolles Spiel und Gegenspiel des Lichtes sich entfalten kann. Nun wird deutlich, warum jede ‚Fassung' der Figuren, die erst nach einem Gipsüberzug mit der Bemalung die letzten Feinheiten gab, hier von vornherein ausgeschlossen war. Denn Riemenschneiders Meißel und Messer wölben und mulden die Flächen so hauchzart, daß nur die feinen Stufungen des Lichts auf dem Lindenholze selber alle die streichelnd zarten Hebungen und Senkungen der plastischen Haut dem nachspürenden Auge offenbaren können. Mit malerischer Empfindlichkeit hat Riemenschneider seinen Figuren nur den Blick des Augensterns sicher hingetupft und die Mundspalte rötlich belebt.
In den großen Altären hat sich Riemenschneiders vollendete Meisterschaft am eindrucksvollsten auswirken können. An der Tauber entlang in Rothenburg, in Creglingen und dazwischen in Dettwang stehen diese hochgepriesenen Denkmäler, die ersten beiden vollständig erhalten, das dritte für die Phantasie wieder herstellbar. Alle drei setzen Figurenszenen in den Schrein, bauen reliefartige Gemälde aus Rundplastiken und können daher mit

dem bloßen Umriß in ihrem Formgehalt so wenig erfaßt oder gar erschöpft werden wie ein Gemälde. Die Gesamtanordnung wahrt zwar noch die Form des spätgotischen Wandelaltars, die Flügel aber stehen fest und tragen an den Außenseiten weder Gemälde noch Reliefs. Der Augenreiz liegt daher nicht mehr im Wandeln und Drehen der Flügel und Flächen, sondern in der einmaligen Bildanordnung, wobei in wirksamer Brechung die runde, raumhaltige Plastik des Schreins zum flachen Relief der Flügel herabgedämpft wird. Die architektonischen Baldachine im Schrein sind Endglieder einer Entwicklung über Jahrhunderte. Statt Fialen und Maßwerk wuchern nun pflanzliche, korallenartige Gebilde mit dem Bewegungsschein weicher Windung. In barocker Formlust quillt dies Baldachinwerk leicht und locker über die ideelle vordere Abschlußwand vor. Man könnte die Türen dieser Schreine nicht mehr schließen, ohne das vordrängende Geschlinge dieser Formwirbel zu zertrümmern.

Der Heiligblutaltar in Rothenburg

Die Jakobskirche in Rothenburg besaß im Mittelalter als kostbarste Reliquie einen Blutstropfen Christi. Um ihn der Andacht und Verehrung würdig darzubieten, erhielt Riemenschneider im März des Jahres 1500 das Angedinge zu dem Heiligblutaltar, den er in seiner Würzburger Werkstatt in vier Jahren vollendete. Mit der letzten Zahlung im Januar 1505 konnten auch der Fuhrmann und der Knecht ausgelohnt werden, die mit den Bildwerken nach Rothenburg fuhren, wo schon das Altargehäuse des ortsansässigen Schreiners Erhart Harschner für sie bereit stand.

Das, was der moderne Betrachter des Altarwerkes kaum beachtet, war für den mittelalterlichen Kirchgänger der Angelpunkt des geistig beziehungsreichen Altaraufbaus, nämlich das Kreuz mit der Blutreliquie, das zwei stehende Engel auf dem

überhöhten Mittelteil des Altarschreins halten. Die Anordnung bekundet gotisches Weltgefühl: der Blick strömt aufwärts dem Ziel entgegen. Die Blutreliquie, Sinnbild der Kreuzigung, ist das Leitmotiv, das überall im Aufbau mitklingt. Angeschlagen wird es schon am Fuß des Altars, im Sarg, wo zwei Engel mit Kreuz und Martersäule um das – verschollene – Sakramentsgehäuse mit der Monstranz knieen. Das Meßopfer aber hat seinen Anfang genommen im Abendmahl Christi. Diese sinnbildliche Beziehung fließt ein in die Geschichten des Aufsatzes, das Abendmahl Christi im Schrein und die Darstellungen auf den Flügeln, den Einzug in Jerusalem am Palmsonntag und das Gebet am Ölberg. Über dem Schrein aber im Auszug wird das Blutkreuz gerahmt von der Jungfrau Maria und dem Erzengel Gabriel: die Verkündigung des Erdendaseins Christi schließt seinen Opfertod in sich ein. Ernst und bedeutsam klingt diese vielstimmige Blutsymbolik aus in einem ‚bild der barmherzigkait', dem aus tausend Wunden blutenden Schmerzensmann hoch oben im Gesprenge.

Für Riemenschneiders künstlerische Gestaltung stand der figurenreiche Schrein im Mittelpunkt. Der Auftrag hatte nüchtern und trocken ‚das abenteßen Cristi Jhesu mit seinen zwölf botten' verlangt. Riemenschneider wählt den dramatischen Augenblick, als Christus auf die Frage des Johannes nach dem Verräter antwortet: der ist es, dem ich den Bissen eintauche und gebe (Evangelium Johannis 13,26). Auf alle Ferne kommt zum Ausdruck, daß hier ein Ungeheures geschieht. Eine Zentralkomposition, doch nicht ruhig gipfelnd, sondern wie zerspalten. Die Mitte nicht überhöht, eher untertieft. Dort tritt Judas unsicher heran, den Bissen zu empfangen, und er scheint in der Lücke zwischen den Bänken in die Versenkung fahren zu sollen. Geballt und wie gebannt in bodenlosem Staunen blicken die Christus zunächst sitzenden Jünger auf den Verräter. Die über die Köpfe wellende Linie zuckt wie ein Blitzstrahl über seinen Rücken hinab und reißt die Tischgesellschaft

mitten auseinander. Aufgewühlte Erregung strudelt rechts, macht einzelne sprachlos, läßt andere in jäher Rede zusammenprallen. Judas bleibt vereinsamt, mit dem angehobenen Rock wie in seine Schuld verwickelt. Neu knüpfen sich alle für den rhythmischen Zusammenhang so wichtigen Faltenmotive bei dem zusammengefühlten Jüngerpaar zur Rechten, das in den disputierenden Prophetenpaaren der Chorschranken im Bamberger Dom seine geistigen Ahnherren hat.

Nur der Blick schräg von unten ergibt bei diesem gotischen Kunstwerk das richtige Gesamtbild. Nur in der Sichtverkürzung von unten verliert der Tisch die allzu schiefe Neigung, nur für die Schrägansicht öffnet sich über dem Tisch zwischen dem herausblickenden Jünger und Judas die wirkungsvolle Raumgasse, die auf den vor der Brust des Herrn ruhenden Johannes zuführt. Nur für den unten stehenden Betrachter schließlich gewinnt die Armhaltung des jungen Philippus, der sich in tiefer Traurigkeit herauswendet, ihren Sinn. Sah man nie, daß seine Rechte (erst bei einer Restaurierung im 19. Jahrhundert verkehrt eingesetzt) sich nach außen öffnen muß? Einladung ist sie, den Urheber des Blutopfers anzusehen, gebärdenhafte Wiederholung der Worte des Herrn: der ist es! Der dramatische Funke kreist nicht nur im Bereich der Darstellung, sondern springt hier auf den Betrachter über. Stilgeschichtlich also ein barockes Wirkungselement, wie deren die späte Gotik schon manche besaß. Verinnerlichte Erzählung ist der Wesenskern von Riemenschneiders Kunst, doch hier soll das dargestellte Geschehen auch als unmittelbare Gegenwart, als ewig und immerwährend wirken. Die Fähigkeit Riemenschneiders, seine eigene tiefe Ergriffenheit Gestalt werden zu lassen, zündet heute wie ehedem.

Die Flachschnitzereien auf den Flügeln, der Einzug in Jerusalem und das Gebet am Ölberg, setzen beide die Figur Christi in die Bildmitte und schreiben Landschaft und Begleitfiguren einfach und doch mit plastischer Kraft um die markig klare Hauptfigur

herum auf die Fläche. Eine so köstliche Naturbeobachtung wie der knollige Kopf des schnarchenden Petrus bekundet den Humor des Meisters. Beim Einzug Christi drängt sich in der Jüngergruppe und beim Volk unter dem Tor Kopf an Kopf mit schlängelndem Gelock, emporgereckt und übereinander gestaffelt in quellfrischer Erfindung. Der korallenartige Palmbaum, auf den ein Mann klettert, verrät – ein seltener Fall – Kenntnis karolingischer Kunst. Auf Elfenbeintafeln der Liuthardgruppe sieht man ähnliche Bäume.

Aus dem Gegensatz vom Flachrelief der Flügel zu dem Schreingehäuse mit Rundplastik erwächst die prachtvolle Steigerung der Gesamterscheinung. Der Altar wirkt heute in seiner Braunfärbung als allzu dunkles Ornament vor der hellen Wand. Das war nicht immer so. Erst im 19. Jahrhundert hat er sich den Anstrich gefallen lassen müssen, als man glaubte, mit tiefdringender Beize dem Wurmfraß Einhalt tun zu können. Auch die Aufstellung vor der Wand mit einseitiger Beleuchtung tut der auf Lichtdurchflutung berechneten Wirkung Abbruch. Wie anders hatte der Altar am ursprünglichen Standort, freistehend auf der Empore des Westchores, wirken können! Dort mußte das auch von hinten einströmende Licht den Unterbau lichter und durchsichtiger machen, dort konnten die Schmalfenster der Schreinkapelle die Szene ganz anders zart umgittern. Der dunkle Spieler des Dramas aber, Judas, den Riemenschneider so eigenartig in die Mitte seiner Komposition gerückt hat, stand dort nicht hell angestrahlt, sondern von gedämpftem Zwielicht unsicher umfangen.

Der Kreuzaltar in Dettwang

Nur eine Viertelstunde tauberabwärts von Rothenburg liegt eingebettet in sanfte Höhenzüge das Dorf Dettwang. Die bescheidene Kirche besitzt seit 1653 Riemenschneiders Passions-

altar. Dies Werk war ursprünglich in der Rothenburger Michaelskapelle errichtet worden, die man aber kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg abbrach. Das alte Schreingehäuse des Altars mit seinen reichen Baldachingeflechten muß damals wohl in die Brüche gegangen sein. Die übliche Meinung, der Schrein sei dann nur verschmälert worden, wobei zu beiden Seiten des Gekreuzigten je eine einzelstehende Figur verloren gegangen sei, ist gewiß irrig. Der Eindruck von Riemenschneiders Altarschöpfungen wird bestimmt durch die aufgelockerte und durchbrochene räumliche Umhegung, die ein reicheres Lichtspiel auf der fein gestuften Modellierung sich entfalten läßt. Wie sehr stört heute die kahle, unbelebte Schreinwand! Über dem Kreuzbalken aber ist der Ansatz eines gotischen Gewölbes angenagelt: das ist der letzte Rest des alten Schreins. Wieviel reicher muß der Anblick gewesen sein, wenn dieses Kruzifix in einem Kirchengehäuse stand, das hinter dem Bogenstück in einem Chörlein dreiseitig zurücksprang, so daß frei durch den Raum der Kreuzstamm emporwuchs, an dessen Fuß Maria Magdalena kniete. Dies ist die wichtigste Figur, die nicht an Ort und Stelle blieb. Der ganze Altarschrein bot das Bild eines dreichörigen Kirchenabschlusses, ähnlich wie in Rothenburg. Die beiden Gruppen unter dem Kreuz müssen so weit auseinandergerückt werden, daß sie außerhalb des dreiseitigen Chorschlusses hinter dem Kreuz unter Bogenöffnungen stehn, deren Rückflächen auch mit dem feinen Filigran der gotischen Fensterstäbe und Maßwerke den streng geranderten Gruppen wirksamen Hintergrund bringen. Welch anderer Rhythmus, welch starke Spannung fährt dann in die Anordnung hinein, wenn die gedrängten Scharen den Raum des mittleren Chörleins freigeben, wenn die Raumachse durchragt wird von dem Gekreuzigten, dessen Haupt die Gewinde des Laubwerkbaldachins lebendig überzüngeln.

Die feierliche Vereinsamung des Kreuzes hat tragischen Charakter, und die Gruppen zu seiten wirken wie antike Chöre.

Die Blockeinheit der künstlerischen Gestaltung dient zur akkordhaften Zusammenfassung für den seelischen Ausdruck. Ein weiblicher und ein männlicher Klagechor treten auf, die in tiefer Ergriffenheit im Für und Wider den Opfertod Christi mitleiden. Weiche Gefühlswellen, vielfältig zuckenden Schmerz bekunden Körperhaltung und feinteiliges Gewandwerk der Marien. Die Frauen versinken in ihren Schmerz, nur Johannes, der die lautlos (wie weich ist ihre gotische Schwingung!) zusammensinkende Maria stützt, wendet das schöne Lockenhaupt, das Schicksal anklagend, hinaus. Maria kann nicht aus sich heraus schluchzen. Der Schmerz hat ihre Seele rings umstellt. Ihre schmalgliedrigen Hände ruhen im Erstarren wie Edelsteine dem Gewandbausch auf. Neben der Mutter Maria, die tief in ihren Schmerz vergraben von Johannes gestützt wird, steht Maria Magdalena dem Kreuze zugeneigt und führt den Mantelüberschlag an die Augen mit einer Leidgebärde, die wie ein Frösteln wirkt. Hinter diesen Gestalten, doch nur mit den Köpfen sichtbar, schließen Maria Cleophae und Maria Salomae an. Ersonnen von der frommen Legende des Mittelalters als Schwestern der Mutter Maria waren sie der bildenden Kunst als akkordhafte Verstärkung der Marientrauer willkommen.

Festerer Halt, härtere Art eignet den Männern. Der Hauptmann mit dem im Gewandbausch verschwindenden Arm wurde durch Dürers Kupferstich der Türkenfamilie angeregt, aber den schmerzbeseelten Kopf ersann Riemenschneider, und wie anders schnitt er die herb-starren Falten, vorweg die schrillen Schrägen über den Leib herab. Hinter ihm die Mannen, eindeutige Prägungen plötzlich durchbrechenden Glaubens auf der einen, benommenen Verstummens, in sich verstockt und versteift, auf der anderen Seite. Was hätte hier das unruhige Getümmel mit würfelnden Schergen, Reiterei und Gaffern sollen, womit gerade fränkische Meister Kreuzigungsszenen gern zu einem Volksschauspiel aufputzten? Nur die leisen Gebärden entsprechen der

feinfühligen Ausdruckskunst des Niedersachsen Riemenschneider, die dennoch um so länger nachhallt, weil sie die Wirkung des Geschehens auf die Seelen der Teilnehmer widerspiegelt.
Auf den Flügeln, die Riemenschneider in seiner Werkstatt schnitzen ließ, wird unter Benutzung von Stichen aus Schongauers Kupferstichpassion der Gehalt der Geschichten kräftig umrissen. Beim Ölberg fesseln unter den Schlafenden das verhärmte Gesicht Petri und die sorglos entspannte Jugend des Johannes. Bei der Auferstehung sind die Krieger in den unteren Ecken ins Derbfrische abgewandelt. Zusammengekauert und mit verdehntem Bein der Krieger, dem der Hut ins Gesicht rutscht, gelenkig hochfedernd mit fast tänzerischer Gebärde sein Nachbar, der die Erscheinung Christi gewahrt. In der harten Ausführung stehen die wie in die Fläche gepreßten Darstellungen um etliche Grade hinter den eigenhändigen Arbeiten Riemenschneiders zurück.

Der Altar in Creglingen

Unweit der Stadt Creglingen liegt im Taubergrund an einem Hang dicht an der Straße zwischen Feldern und Wiesen die Herrgottskapelle mit dem schönsten Altar, der unter Riemenschneiders Händen entstand. An ganz ungewöhnlicher Stelle, inmitten des tonnengewölbten Raums, steigt der Altarschrein mit seinem zerlodernden Gesprenge wie ein Opferfeuer auf. Nichts hat sich hier seit den Tagen Riemenschneiders verändert. So geht eine Stimmungskraft ohnegleichen von dem Werk aus. Selbst die silberzarte Helligkeit des Lindenholzes ist dem Werke geblieben und wahrt mit ihrem altersmilden Ton um so reiner die Wirkungsabsichten des Meisters.
An der Stelle des Altars war einst ein Wunder geschehen. Ein Bauer hatte im Acker eine Hostie hochgepflügt, frisch und unversehrt. Noch im gleichen Jahre 1384 wurde die Kirche begonnen, in deren Mitte der steinerne Altar stand wie eine Monumen-

talisierung des Feldaltars, den man gleich über der Fundstelle errichtet haben mochte. Der geweihte Acker aber wurde von den Creglingern als Gottesacker ausersehen und die Kirche zu ihrer Totenkapelle bestimmt. Riemenschneider hat für seinen Schreinaufbau den alten Steinaltar als Sockel benutzt. Für den notwendigen Hinweis auf das Geheimnis des Sakraments des Fronleichnams Christi fand er im Fuß des Schreins und in der Spitze des Überschweifs eine schöne Lösung. Unten in der mittleren Nische halten zwei schwebende Engel einen Vorhang gerafft, vor dem jeweils das unvergängliche Weihbrot in der Monstranz ausgesetzt werden sollte. Hoch oben versinnbildlicht der Schmerzensmann das Blutopfer. Aber als Hauptinhalt war für den Altar das Marienleben vorgesehen, sein irdischer Anfang und sein himmlischer Ausklang. Dort, wo die Messen für die zum Himmel begehrenden Seelen gelesen wurden, war die Auffahrt der Maria im Schrein der rechte Gegenstand der Andacht. Darüber im Auszug des Altars kniet Maria zur Krönung zwischen Gottvater und Christus. Die Krone soll über ihrem Haupte schweben. Sie wird von Anfang an von den beiden Flatterengeln gehalten sein, die selber beweglich an Darmsaiten hingen: wer hinaufsieht, soll den Augenblick der Krönung miterleben.
Im Schrein aber hat Riemenschneider die Himmelfahrt Mariä zum ersten Male in der Geschichte der Plastik mit lebensgroßen Figuren gestaltet. Die Apostelgruppen als Eckpfeiler kräftig zusammengefaßt, dazwischen hoch als Schlußstein Maria im Engelkranze. Die Einordnung in den Kapellenchor des Schreins könnte nicht glücklicher sein. Dunkler Grund unten, oben ins Lichte aufgelöst. Auch dadurch wird der Eindruck des seligen Aufwärts stimmungsmäßig gesteigert, denn Riemenschneider gelingt das Entscheidende, eine einheitliche Bewegung von unten nach oben durchströmen zu lassen. Maria stand mitten im Kreise der Jünger. Auf einmal ward sie lautlos von Engeln empor-

getragen. Ihr Platz ist leer geblieben, und wie wichtig für den Gesamteindruck ist diese dunkle Leere! Das Überraschende des Wunders ihrer Himmelfahrt kommt dadurch zum Ausdruck. Mit mild verklärtem Antlitz gleitet sie empor, eine leise schwingende Flamme.

Die beiden Gruppen der Apostel treten aus scheinbar großer Raumtiefe hervor, reliefartig gestaffelt. Sie stehen, lassen sich aufs Knie nieder, und die ersten unter ihnen, Petrus und Johannes, knieen schon in versunkener Andacht. In der Vergeistigung ihrer Köpfe, die in leidverklärtem Glauben, im Lieben mit entsagungsvoller Zärte und im Hoffen mit sich verzehrender Demut eine feingestufte Tonfolge von sanfter Hingabe bis zu entflammt drängender Inbrunst durchlaufen, vermag Riemenschneider den jenseitssuchenden Gefühlen eine Weihe ohnegleichen zu geben. Selbst die jungen Apostel scheinen im Wissen um Seelentiefen wie mit einem Anflug von Schwermut beschattet, der berückend wirkt.

Frühstile halten die körperlichen und seelischen Dauerzustände im Abbild fest. Spätstile wie die letzte Gotik und der Spätbarock steigern die Bewegungserscheinung bis zur Verewigung des Augenblicks aus fließendem Übergang. Was Egid Quirin Asam in der Klosterkirche zu Rohr wagte mit der großartigen zum Himmel fahrenden Maria, die mit den Stützengeln als gewaltige barocke Theatergruppe freischwebend im Chor aufrauscht, das gelang Riemenschneider mit leiseren Mitteln. Aber es ist gewiß, daß er den frommen Ton der Legende reiner traf. Der Adel in der Auffassung und die flüssige Freiheit der Gestaltung machen den Creglinger Altar zur Krone unter Riemenschneiders Schöpfungen. Auf der Höhe seiner Meisterschaft, noch im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, muß er entstanden sein. Über die locker gefügte Einheit der nur in zwei Schichten geordneten Figuren des Heiligblutaltars dringt der Creglinger Altar zur Vielschichtigkeit mit fließender Gesamtbewegung vor.

Der Zusammenschluß der Gruppen, hier noch mit aller Selbständigkeit der Einzelfigur, gerinnt zu blockhafter Verfestigung in dem späteren Dettwanger Altar.
Die Himmelfahrt im Schrein hat Riemenschneider umrankt mit Szenen aus dem Marienleben, die in den Fußnischen und auf den Flügeln zurückhaltend, auch in der plastischen Form, erzählt werden. Nichts stört die großartig geschlossene Wirkung des Schreins. Die Art des Aufbaus dieser Szenen wandelt die vorhandene Überlieferung nach Auffassung und Gestaltung ins Edle und Gestillte ab, wobei der Ernst der Grundstimmung etwa auf der Verkündigung nicht die freudige Begrüßung des Engels, sondern die demutvolle Bereitschaft der Maria in Mienen und Gebärden Form gewinnen läßt.
Die drei Fußnischen des Altars sind so komponiert, daß sie zusammen gesehen werden müssen. In der Anbetung der Könige führt die Bewegung empor zu der mittleren Nische hin, auf dem Tempelbild mit dem Jesusknaben sinkt sie wieder herab. Die prächtigen Engeldiakone der mittleren Nische bilden inhaltlich und formal den Höhepunkt, indem sie mit hingebenden Gebärden ein Tuch hinter die dort ausgesetzte Monstranz breiten. In der Tempelszene fesselt unter den Schriftgelehrten, die mit lauten Händen ihre Rede begleiten, ein stiller, versonnener Mann, der als Selbstbildnis Riemenschneiders gilt. Der damals auf der Höhe des Lebens kraftvoll schaffende Meister wird kaum schon dies gramvoll durchfurchte Antlitz besessen haben, aber mitunter formen Künstler aus unbewußter Ahnung im Bildnis das noch verborgene Wachstum, das Altersgesicht. Die fest geschlossenen Lippen gehören einem im Leben wortkargen Mann. Was Riemenschneider zu sagen hatte, sprach er beredt in Formen aus. Seine Kunst ist die Stimme einer Landschaft geworden.

Verzeichnis der Bilder

Nachweis der Bildvorlagen

Leo Gundermann, Würzburg: 1, 11, 37, 41;
Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München: 2, 8;
Georg Schaffert, Creglingen: 48.
Alle anderen Bilder
wurden von Dr. Karl Gröber (†)
und Werner Meyer
im Auftrag des Insel-Verlags aufgenommen.

Insel-Verlag Zweigstelle Wiesbaden
Gedruckt von Johannes Weisbecker, Frankfurt a. M.
Printed in Germany







